

LA NACIÓN UNIFICADA EN EL ESCENARIO. SONIA OSORIO Y EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

THE UNIFIED NATION ON STAGE. SONIA OSORIO AND THE BARRANQUILLA CARNIVAL

María Teresa García Schlegel¹

RESUMEN

Desde mediados del siglo XX, Sonia Osorio creó un discurso unificado de la nación en el escenario con el Ballet de Colombia, que fue hegemónico por más de cincuenta años, con una danza “espectacular” por lo que ha sido frecuentemente descalificada en el campo del arte y la cultura. ¿Qué permitió a Sonia Osorio hacer un relato unificado del país tan vilipendiado como exitoso hasta el presente? Los resultados parciales de mi investigación doctoral en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia me llevan a proponer que dicha espectacularidad tan cautivante como denigrada, albergó a desplazados de la *nación heterosexual* apuntalándose en prácticas con las que se hace parte del ritual del Carnaval en Barranquilla. La indagación se hizo bajo el método etnográfico a partir de análisis de coreografías, entrevistas semiestructuradas y revisión documental. Los enfoques adoptados son principalmente Antropología de la danza y el cuerpo y estudios de género.

Palabras clave: Danza, nación heterosexual, carnaval, Barranquilla

ABSTRACT

Since the mid-twentieth century, Sonia Osorio and her Ballet the Colombia created a unified discourse on the nation at the stage. This ballet company dominated the local scene for over fifty years, staging a “spectacular” dance, often disqualified by the cultural and artistic fields. What allowed Sonia Osorio to make such a unified version, both reviled and successful? My research leads me to propose that such spectacular as captivating as denigrated, it housed displaced heterosexual nation shoring up in practices that becoming part of Carnival in Barranquilla. This ethnographic investigation included the analysis of choreographies, semi-structured interviews and the review of secondary sources. The approaches are mainly the anthropology of dance and the body and gender studies.

Keywords: Dance, heterosexual nation, carnival, Barranquilla

Tipología: Artículo de reflexión

Fecha de recepción: 21/02/2014

Fecha de aceptación: 24/07/2014

Como citar éste artículo: García-Schlegel., M.T. (2014). La nación unificada en el escenario. Sonia Osorio y el Carnaval de Barranquilla. *Jangwa Pana*, 13, 186 - 194

1. Candidato a Doctor en Antropología UNAL. Profesora asociada Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia.

Correo: mtgarcias@unal.edu.co

INTRODUCCIÓN

Sonia Osorio hizo su prestigio coreografiando mundos fastuosos para presentar a las capitanas de las comparsas de los clubes sociales en carnavales de las poblaciones de la costa. Su fama atravesó las fronteras regionales cuando el padre de la representante del Atlántico para el Festival Folklórico de Ibagué nombró a Sonia como coreógrafa de la comitiva constituida por 12 parejas de jóvenes del Country Club, y tal representación fuera declarada fuera de concurso en el Festival Nacional del Folklor de Ibagué en 1962. Allí, en franca lid con otros grupos de danza folklórica que venían de las diferentes regiones, y con el apoyo popular, Sonia Osorio se atrevió a hacer lo inimaginable: “poner lentejuelas y plumas, y danza con coreografías de fantasía y al estilo del ballet clásico” (Juan Gómez², 2013) al folklor.

Con mujeres y hombres espectaculares moviéndose y mostrándose como nadie había visto hasta entonces. (Sonia) era muy cuidada en las líneas y planimetrías. Lo clásico, lo estético... (Pero a la vez) entre más tetas y nalgas pues muestre hija. (...) (Juan Gómez, 2013)

Esa peculiaridad de entrelazar la estética de la danza clásica con el exhibicionismo sexual que provocó escándalo y fascinación se entroncaba con las músicas costeñas en donde una sexualidad más “liberada” se asociaba con el “primitivismo” de la sexualidad negra y era considerada más moderna (Wade, 2002). Sonia ganó con esa “sexualidad moderna” en el Festival Folklórico de Ibagué donde su grupo bailó al ritmo de las cumbias y porros de Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Indudablemente contribuyó al éxito apoteósico de Sonia Osorio y su comparsa, el que pusiera en escena con todo el lujo y la voluptuosidad que podía permitirse la clase alta del Country Club de Barranquilla, cómo se bailaba en la costa lo que

ya se oía en la radio: esas ambivalentes músicas costeñas, que fungieron de puente entre el mundo tradicional y moderno, y entre homogeneidad y heterogeneidad en el proceso de configuración de la identidad nacional durante el siglo XX. Lo que ha llamado Peter Wade la costeñización del país. El Festival era escenario de la competencia por la diferenciación regional a ritmo de folklor en medio de un país empeñado desde entonces, en “construir una geografía nacional a través del turismo” (Bolívar, 2001) y cuyo sino ha estado marcado por lo que ha llamado Johanna Bolívar (2001) la estetización de la política. Grupos como el que representaba a Ibagué en el certamen, elaboraban sus coreografías a partir del material dancístico obtenido en las celebraciones campesinas e indígenas locales. Allí, el maestro de danza o director de grupo folklórico, era mediador entre las prácticas rituales y fiestas populares y el proyecto político departamental por el cual disputaban entre otros grupos, las élites regionales. Pero caso muy distinto era el de Sonia Osorio. Ella llevó a Ibagué no un grupo de danza folklórica regional, sino la comparsa que financió la élite del Country Club de Barranquilla para acompañar a Julieta Devis Pereira quien se llevó la corona de reina de belleza y Reina Nacional del Folklor. Barranquilla les recibió con toda suerte de ovaciones y homenajes, y asimismo la corona de reina del Carnaval para Julieta. Fue así como el éxito logrado en Ibagué, catapultó la propuesta estética de las élites de Barranquilla como la identidad de la costa. Lo que fascinó, fue el desparpajo, voluptuosidad y lujo con el cual sabía gozar y se exhibía la élite barranquillera en escenarios como los desfiles y celebraciones del Carnaval de Barranquilla.

Para la época, en el Carnaval de Barranquilla se encontraban y remozaban las diversas tradiciones de naciones, pueblos y caseríos con las novedades de un puerto, ya que la ciudad convocaba la migración extranjera y la fuerza laboral de las regiones aledañas con su comercio e industria creciente. No se bailaba el ritual de las comunidades que habían quedado atrás en el tiempo o

2. Seudónimo



el “progreso”, como seguramente pretendía hacerlo grupos folklóricos como el de Ibagué, sino que se traían a la ciudad para hacer parte de ella en los términos del ritual del carnaval,³ el evento económico y social más importante de la ciudad, que le da su identidad y que es hito nacional. Revisemos pues, cómo está presente este ritual y sus mecanismos en los entrenamientos y la narración escénica de la obra de Sonia Osorio.

En el escenario

Me acojo al planteamiento de Roberto DaMatta(2002) que propone ver el ritual del carnaval no como una transformación esencial del mundo y las relaciones sociales, sino como un modo de destacar aspectos del mundo cotidiano. El foco de su análisis no está en algún componente místico o mágico del ritual, sino en las dramatizaciones y sus oposiciones en relación con el mundo social y cómo estas son visibles desde una serie de mecanismos: *refuerzo*, *inversión* y *neutralización*. Tales mecanismos los podemos encontrar en las coreografías de Sonia Osorio. Por ejemplo, en *La Leyenda del Dorado*, pieza inaugural del Ballet de Colombia que presentó durante unos treinta y cinco años lo indígena asociado a un pasado mítico y precolombino. Allí, el tunjo al volverse bikini se refuerza, no solo por el tamaño que adquiere, sino porque se relocaliza. Una nariguera pasa a ser el pectoral que apenas cubre la desnudez. Por efecto de tal inversión, el cuerpo, que en el Museo del Oro es elipsis, adquiere todo el protagonismo. El oro le otorga al cuerpo que lo porta, todo el valor, esplendor y sacralidad del objeto sagrado que desde esa *neutralización*, asegura el extremo alejamiento y respeto por parte del espectador. La mujer vestida con un bikini de tunjos, que es un llamado a la lujuria, al ser diosa de oro y ser llevada en lo alto, es venerada. Con el bikini de tunjos, los objetos sacralizados y vueltos mito en el Museo del Oro, patrimonio e identidad de la Nación, descienden

hasta los fieles-espectadores en forma de ofrenda, y en virtud de la alegoría se asimila cuerpo, mito y nación.

La habilidad de Sonia Osorio residió a mi modo de ver, en identificar el potencial simbólico y sensible de las dramatizaciones del ritual del carnaval para fascinar y conmover en Ibagué y luego desde Bogotá construir un relato nacional de gran alcance mediático que actuó fundamentalmente desde dos grandes escenarios: El Reinado Nacional de Belleza de Cartagena donde Sonia Osorio fungió como preparadora de reinas o coreógrafa oficial por más de 15 años, y el Ballet de Colombia agrupación que dirigió hasta su muerte y que por no menos de 60 años ha representado nacional e internacionalmente al país como energético, alegre, sexy, lujoso, diverso y unificado en sus coreografías. El Ballet de Colombia, como práctica de producción y reproducción de la idea de nación se soportó en el mundo desplazado del carnaval interpretado desde las élites Barranquilleras no solo en la obra escénica, sino en el modo de producción de la obra dancística que se apuntaló desde los modos de relación⁴ desplazados carnavalescos. Ello hizo posible que la casa Ballet de Colombia en Bogotá se constituyera en una empresa exitosa y lucrativa por muchos años.

En los entrenamientos: la empresa-casa del Ballet

En su análisis del Carnaval en Brazil, DaMatta plantea cómo la *casa* se opone a la *calle*. La primera sería el lugar de lo doméstico y privado. Refugio de la intimidad, de las relaciones de parentesco que son regidas “naturalmente” por jerarquías de sexo y edad. En la casa es donde

3. Para seguir el funcionamiento de esos grupos que participan en el carnaval ver, *Danzas del Recuerdo* de Alvaro Suescún Toledo (Suescún Toledo, 2007), que recoge la vida de Carlos Franco a varias voces.

4. Basándose en Katya Mandoki y otros autores, la artista plástica Sonia Castillo ha propuesto la categoría “modos de relación”, la que define como “las tramas de tensiones vitales que tejemos en las interacciones humanas”(…)“en donde las dinámicas, concepciones, valoraciones y representaciones del cuerpo se extienden y se proyectan en las dinámicas de valoración social y cultural de las corporeidades, y a la vez, dan sentido y manifiestan en la representación poética y prosaica de los cuerpos.” (Castillo Ballén, 2012, p. 7)

alguien se vuelve *persona*, se tiene un nombre y los papeles se ven como complementarios: mujer/hombre, madre/padre, viejo/niño, y ese orden y esa clasificación no se discute, es “natural”. La virgen-madre se queda en la casa, en el sitio sagrado y seguro donde los hombres tienen el control de entradas y salidas. Su poder proviene de la virtud, más que del placer pues se trata de reproducir la familia. La *calle* se opone a la *casa* pues es el lugar de lo público que está controlado por el gobierno o el destino, donde no son claras las jerarquías, y el control que sobre ella tiene el individuo es mínimo. La calle, que solo es lugar de tránsito entre la casa y la oficina por ejemplo, es habitada por la mujer de la vida, centro de una red de hombres de todo tipo, que confiere masculinidad a los hombres con su sexualidad por encima de la reproducción, nos dirá DaMatta. Ser expulsado de la casa es ser despojado de un lugar social, como por ejemplo, les pasa aún a muchos homosexuales en Colombia, y sin duda con más frecuencia para la época de consagración de Sonia Osorio. Ochy Curiel (2013) plantea como la heterosexualidad que ha definido las naciones latinoamericanas y caribeñas, más que una práctica sexual es un régimen político que afecta casi todas las relaciones sociales. Organiza las relaciones de poder entre hombres y mujeres, invisibilizando y estigmatizando otras elecciones de género. La casa entonces, sería la epifanía de la nación heterosexual, para usar el término de la autora.

El desfile del carnaval transforma el sentido de la calle y la casa, y por tanto su oposición nos dice Da Matta. Se va hacia ninguna parte porque el rumbo del desfile es el despliegue de las Fantasías de todos que revelan sus deseos en sus dramatizaciones. Así, las fantasías carnavalescas crean un campo social de encuentro, de mediación y de polisemia social abierto pues está situado por fuera de las jerarquías. En carnaval, la calle y el club se convierten en un espacio especial. El club se abre al público, la calle se domestica, se cierra al tránsito y hasta se privatiza, tornándose en una inmensa pasarela. Me apoyo en Curiel para plan-

tear que tal desfile se organiza en comparsas que albergan lo que se desplaza de la nación heterosexual y escapa a las dicotomías macho/hembra, negro/blanco, rico/pobre, virgen/puta, etc. Esas comparsas tienen una organización tipo cometa, (DaMatta), aparentemente abierta a todos, pero estrechamente cerrada en su núcleo albergue de los antiguos, los conocedores, “los duros”.

En un gesto carnavalesco ya en Bogotá, Sonia Osorio le dio “casa” a la comparsa de la “calle” y la volvió un escenario productivo y permanente. Allí, el núcleo de la organización tipo cometa estaba constituido por los “antiguos” y Sonia. Los antiguos eran aquellos hombres desplazados del patrón hegemónico heterosexual, que hicieron del ballet su hogar y su destino. Eran los “duros”, los de la compañía, quienes entrenaban a “los nuevos” en cómo percibir, gozar y construir identidades para ser valorados desde ciertas cualidades y destrezas de movimiento en el mundo desplazado carnavalesco de las coreografías. Ejercían roles de maestros, ensayadores o memoria viva de la compañía preparando a los aspirantes para cuando llegara Sonia. En tanto Sonia, era quien tenía el don de “poner a cada quien en su lugar” y con ello les ubicaba un rol en la narración de la nación del Ballet de Colombia. Directamente proporcional a la cercanía con ese núcleo se daba la visibilidad, el poder, la importancia y la permanencia del resto de la compañía, la cual estaba constituida por las “Divas Negras”, las “Divas Blancas” y numerosas personas de muy diversos capitales dancísticos que entraban y salían con motivo de las giras. Así la cola de este cometa estaba sometida a un sistema ampliamente jerarquizado pero en constante posibilidad de reclasificación dada la alta desertión y las reiteradas convocatorias. La rotación permanente de bailarines se alimentaba de la encarnizada competencia orquestada por los “duros” y de la oferta siempre renovada y fascinante de giras y presentaciones en reinados, fiestas y ferias que llegaba con Sonia y sus fallos.



Itinerario de los vestidos, las divas y los duros

Tal incidencia, permanencia y capacidad de convocatoria del Ballet de Colombia se debe a que en ella se fascinaron y también fascinaron bailarines, mecenas (políticos y empresarios) y públicos persuadiendo, seduciendo y negociando, construyendo imaginarios y legitimando formas de poder. La perspectiva de Katya Mandoki (2006a, 2006b, 2007) nos invitaría a focalizarnos en el excedente de las dramatizaciones señaladas por DaMatta para entender desde allí la estética. En cómo desde ella se persuade y conmueve de una manera novedosa, imprevisible, fascinante, gozosa o también despectiva, violenta y ofensiva y con ello se hace parte de redes de sensibilidades compartidas que nos prendan a lo social.

Es así como el lugar prestigioso y visible que concedía Sonia a punta de gracia costeña, gritos y ofensivas palabrotas a sus bailarines, se materializaba en el grado de espectacularidad del vestuario concedido. En no pocas ocasiones dicho vestuario había sido donado por las reinas de comparsas a quienes Sonia diseñaba fastuosos vestidos para el boato, esplendor y derroche de las élites en los carnavales y concursos de belleza del país. Con estos vestidos, Sonia entregaba lugar, visibilidad y jerarquía designando a las Divas Blancas o Divas Negras (término usual en la compañía para designar a las bailarinas solistas) y a los bailarines destacados en su ballet, “la imagen linda de Colombia”⁵. En el Reinado Nacional de Belleza de Cartagena y en ferias y fiestas regionales, los vestidos del ballet (me refiero tanto a la ropa y accesorios como a los bailarines y reinas por ella vestidos) agraciaban de colombianidad y relato regional los bailes de las reinas, pues con danza se hace visible la “diferencia regional incorporada” (Bolívar, 2001, p. 60). Es así como los vestidos, replicaban en su tránsito esa red de *dar, recibir y retornar*; ese sistema de crédito ceremonial, perdurable y complejo (Mauss, 2011)

5. Términos con los que con mucha frecuencia se aludía al Ballet de Colombia en prensa y testimonios de la época.

que desencadena hasta el presente el rico barranquillero con su gesto espectacular de despilfarro cuando concede que su hija, la “virgen”, salga de la casa a la calle para convertirse en la reina, el don que pone a circular la red de intercambios y derroche que mueve la economía de la ciudad en el carnaval.

Los vestidos usados en el Ballet de Colombia no solo entrelazaron con su sistema de crédito ceremonial danza, nación y reina con poderes regionales, apuestas nacionales y búsquedas de inserción en un mercado global, sino que además por la muy peculiar organización del ballet, permitían a los bailarines el paso de un dominio a otro que bien puede ser casa/calle, región/nación, nación/mundo, o pobre/rico, gay/macho, virgen/reina dando cabida a diferentes tipos de fantasías y dramaturgias a semejanza del carnaval estudiado por DaMatta (2002)

Itinerario de los antiguos

Cuando hablan de los antiguos, algunas bailarinas lo hacen con cariño y no pocas veces con aversión, temor o respeto. Ellos ostentaban un poder especial en la casa del Ballet, aunque por fuera eran estigmatizados muchos de ellos como “maricas” debido a elecciones de género, o a que en la segregación por sexo en la esfera laboral, los bajos salarios y el escaso prestigio les impedía ejercer el lugar del proveedor, y sin duda, a que el entrenamiento en danza creaba disposiciones y movimientos que podían alejarse del modelo de la masculinidad hegemónica. Por ello, muchos de estos bailarines no estaban atados a la familia ni natal ni marital y Sonia les dio “una casa” donde, gracias a la inversión, los “antiguos” ejercían la dominación masculina. En el escenario su presencia era imprescindible para las coreografías estructuradas desde el pas de deux, baile de pareja, que es herencia del ballet clásico e hito performático donde se ha debatido a lo largo de los siglos las representaciones culturales de identidad y de género (Banes, 1988) en torno a la “ideología del romance heterosexual”

(Curiel 2013 citando a Rich, página 48). Allí hacían gala del arquetipo viril que se configura en la relación y contraste con la mujer como aquello que se le opone.

Sus magras ganancias económicas y la dependencia del capital simbólico que les otorgaba el ser miembros de la compañía, era causante de que no tuvieran una real autonomía, pero debido a su elección de género muchos ejercían funciones de comunicación y transacción al ser capaces de cruzar fronteras de clase, raza, género, región, prestigio y etiqueta extendiendo el poder más allá de los espacios que Sonia podía alcanzar. Parafraseando a Nadia María El-Cheik, “servían como intermediarios en las transacciones entre los hombres y las mujeres del Ballet y entre el ballet y el mundo exterior”, (El-Cheikh, 249). Podían ser amorosos, solidarios y confidentes, siendo a su vez los oídos de Sonia frecuentemente ausente pues, su poder no dependía de la jerarquía alcanzada en la compañía, sino a la frecuencia de acceso al propio poder (Kathryn Ringrose) que era Sonia.

Es así cómo gracias a la inversión fungían de machos en las coreografías, y en la casa ejercían de patriarcas, al controlar las entradas y salidas de mujeres y hombres a través de las audiciones, los entrenamientos y la mofa y agresión sexual que se encubría en la chacota carnavalesca del “mariquiar”.

Itinerario de la diva

Antes de ser ungidas con los fastuosos vestuarios de Divas Blancas o Divas Negras eje central de la composición coreográfica de repertorios como *La leyenda del Dorado* o *El Mapalé* respectivamente, se debía demostrar conocimiento y destreza en los entrenamientos, ante los “antiguos”. Las mujeres afrodescendientes al igual que los gay, también lograban tener en el ballet un lugar de reconocimiento que dificultosamente se obtenía por fuera de la compañía. Enclasadas, generizadas y racializadas como mujeres negras, en la

narración que hiciera Sonia Osorio de la nación como parte de la costezización del país, tuvieron un lugar privilegiado como exponentes de la cultura afro esencializada y naturalizada en lo erótico y salvaje pero también espectacularizada en la reina-diva. A diferencia de los “antiguos” hombres su distinción no estaba en ser ni ensayadoras ni maestras, ni la memoria viva de la compañía; eran divas. Estaban para ser vistas y ser imitadas. Así se fuera mujer “bella blanca” con capitales dancísticos de ballet o danza moderna y jazz, o “bella negra” con capitales “naturales-regionales”, ser diva no era fácil. Había que “guerrearla” para ser apadrinada por uno de los “duros” o “antiguos”, el fornido que cargara y ojalá que bailara como un “negro”. Para ser diva, había que pasar por una transformación orquestada por los “antiguos” que no solo comprometía las destrezas técnicas y artísticas sino la ropa y la propia imagen. El poder masculino en el mundo del salón, donde se preparaba técnica y coreográficamente el espectáculo que respondía al imaginario de la representación de lo negro-blanco exótico y heterosexual, lo ejercían los “antiguos”, algunos de ellos homosexuales afros o mestizos preparando el espectáculo para la mirada masculina. Pero aún así, éste orden podía ser subvertido con la llegada de Sonia la gran mecenas.

CONCLUSIONES

Sonia Osorio no se inventó la estructura de la organización que dirigió por tantos años y de la que obtuvo tantos reconocimientos y recursos, pero al trasladarse a Bogotá, hizo dos tipos de desplazamientos: temporal, ya que al conseguir el reconocimiento como el Ballet de Colombia la estructura cíclica del carnaval se volvió permanente y ahistórica; y espacial, cuando le puso casa al espacio especial de tránsito callejero del carnaval.

Esa estructura entre cerrada (Sonia y los antiguos) y abierta (los convocados para las audiciones y eventos) provocó una enorme diversidad en las vivencias de los bailarines desde esa extraordi-



naria flexibilidad no solo en la organización sino en la puesta en escena que integró aportes humanos y dancísticos de todo tipo. La gestión de Sonia Osorio le dio albergue a dramatizaciones muy distintas. Para muchas jóvenes, con capitales culturales y sociales desvalorizados, estar en el ballet les permitió una suerte de peregrinación al desplazarse desde lo doméstico a lo universal, ejerciendo libertades y autonomías. Algunas de ellas retornaron a lo doméstico pero ya transformadas, con un capital cultural importante. A otras bailarinas con amplios capitales dancísticos, el ballet les permitió, consolidar su distinción en la danza y dar el paso a otros escenarios de formación y circulación. Muchos hombres exiliados de sus familias por el cerco heterosexual, obtuvieron una casa en el ballet haciéndose los “duros” y con ello ejerciendo el poder sobre las mujeres y los hombres que conformaban la “cola de la cometa”. Gracias a los capitales que de allí obtuvieron ascendieron artística y socialmente bien sea quedándose en la “casa” como los “duros” o pasando a ser bailarines de otros géneros de danza y en otros ámbitos, creando escuelas y compañía, radicándose en otros países, etc. Para los más íntimos de Sonia, el ballet les permitió realizar la inversión total y llegar a los exclusivos círculos de poder en Colombia en la bohemia.

Gracias al Ballet Sonia retuvo los poderes cíclicos y efímeros de la reina para siempre. Como mujer de clase alta, cosmopolita, libertariamente educada entre mujeres, e influenciada por el existencialismo francés de la posguerra y sus resonancias en La Cueva de Barranquilla, fue poseedora de capitales extraordinarios para poder trasgredir las fronteras morales entre casa y calle de la nación heterosexual, y así, asegurarse los favores de los mecenas que necesitó su proyecto. Ella, a su vez fue la gran mecenas del país centralista, autoritario y confesional de la constitución del 86, el país del Sagrado Corazón, al que donó su desplazada imagen carnavalesca.

Sonia Osorio no solo tuvo la capacidad formidable de hacerse reconocer como coreógrafa y di-

señadora también fungió como empresaria y gestora de la danza, oficios que tienen aún hasta el presente escaso reconocimiento en el campo del arte en Colombia. Su más formidable logro fue haber construido para el escenario un relato unificado de una nación fragmentada, integrando en su espectáculo las danzas que se agrupan y caracterizan bajo la denominación de costas, llanos y región andina, desde el orden cósmico carnavalesco sexo, placer y alegría, lujo, canto, baile, etc. . La maestra Osorio supo navegar en las olas del proceso de costañización del país (Figueroa, 2009; Wade, 2002) en medio de la fragmentación y la violencia. Se apuntaló en la nación heterosexual y homofóbica de la constitución del 89 y les dio una “casa” a los de la “calle” que pudieron ser en el seno del grupo, *personas*. Se valió de ello para trasgredir la Nación heterosexual y también obtener recursos de ella. Se valió de su insolencia y audacia de mujer que provocaba a la moral pública pacata y rezandera desde la desnudez y desfachatez del movimiento en el cuerpo que se asociaba con lo afro, desde su vida libertaria y sus privilegios de clase, raza y género, ejerciendo sin ningún pudor su poder, su visión y don de mando.

La trama de los vestidos, urdimbre de machos, divas, reinado y nación, desnuda el arte de Sonia Osorio en la trasposición de dominios. Dicha trama cristalizada en el espejeante equívoco entre imagen del país y creación coreográfica, coadyuvó a la búsqueda de la inserción global de la nación con los viajes del Ballet de Colombia. Incluso en la vida cotidiana, cuando veo hablar entusiasmadas a tantas personas complacidas con el glamour de reinados y carnavales, pienso que también Sonia Osorio supo darle forma al deseo de tantas mujeres y homosexuales de “aspirar a algo más, de apropiarse de ciertos derechos, además del deseo de evadirse de las privaciones cotidianas” (Dyhouse, 2010, p. 207), pues no cabe la menor duda que con su obra contribuyó a tejer un modo carnavalesco y lujoso de sentirnos genuinamente colombianos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aaron, J. (2005). El Colón con el Ballet Nacional. El Tiempo.com.
- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza editorial.
- Ballet de Colombia dirigido por: Sonia Osorio. (1984). In B. d. Colombia (Ed.).
- Bataille, G. (1967). *La parte Maldita*. Barcelona: ICARIA.
- Bazzara, V. (2010). Pasarela paralela: escenarios de la estética y el poder en los reinados de la belleza. [Book Review]. *Chasqui* (01458973), 39(1), 199-200.
- Bolivar, I. J., Julio Arias Vanegas, María de la Luz Vasquez. (2001). Estetizar la política: lo nacional de la belleza y la geografía del turismo, 1947-1970. In G. F. M. Ingrid Bolivar, Andrés Dávila Ladrón de Guevara (Ed.), *Cuadernos de Nación. Belleza, fútbol y religiosidad popular*. Bogotá.
- Bolívar Ramírez, I. J. (2007). Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas. (Spanish). [Article]. *Beauty contests: Nationalizing the Latin-American Societies*. (English)(28), 71-80.
- Botero, D. (2012). *Primeros pasos para bailar: Cuerpo e identidad en el aprendizaje de danzas folclóricas*. . Paper presented at the XIV Congreso de Antropología.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Cuarta ed.). Barcelona: Anagrama.
- Camándula. (1993). *Las mujeres de Obregón*. Bogotá: Elektra. Tercer mundo editores.
- Caracol, R. (Marzo 28 de 2011 (1978). *Escuche a Sonia Osorio hablando con Caracol Radio*. Bogotá-Colombia: Caracol Radio.
- Colombia, B. d. (1984). In B. d. C. d. p. S. Osorio (Ed.). Miami.
- Curiel, O. (2013). *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica.
- DaMatta, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- de Rumold, I. M. (2012). Del Ballet Folklórico del Atlántico al Ballet Nacional de Colombia "Sonia Osorio". *Huellas. Revista de la Universidad del Norte.*, 92-93, 60-88.
- Dyhouse, C. (2010). *Glamour. Mujeres, historia y feminismo*. Buenos Aires: Claridad.
- El.Cheikh, N. M. (2005) "Servants at the Gate: Eunuchs at the Court of Al-Muqtadir." *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 48(2):234-252
- Elías, N. (2009). *El proceso civilizatorio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Estrada, R., Jenny Fonseca Tova, Natalia Orozco Lucena. (2012). *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Asociación Alambique ontología cultural.
- Gamboa Herrera, J. I. Las Misiones Culturales entre 1922 y 1927.
- Garafola, L. (1997). Rethinking the sylph. New perspectives on Romantic Ballet. In L. Garafola (Eds.)
- Garcia Schlegel, M. T. (2011). *Danza, la imagen linda de Colombia*. Paper presented at the Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires, Argentina.
- Gayle, R. (1975). Tráfico de Mujeres: Notas para una economía política del sexo
- Goldenberg, M. (2000). "The Body as Capital. Understanding Brazilian Culture". . *Vibrant*, 7(1), 220 -238.
- Grace Miller, M. (2004). José Vasconcelos' about-face on the cosmic race *Race and Fall of the cosmic race. The cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- Grau, A. (2005). When the landscape becomes flesh: an investigation into body boundaries with special reference to Tiwi dance and western classical ballet. *Body & Society*, 11:141.
- KIENYKE. (2004). ¿Cuánto cuesta ser reina? *Kien&Ke*. Retrieved from <http://www.kienyke.com/historias/%C2%BFcuanto-cuesta-ser-reina-del-carnaval-de-barranquilla/3/>



- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona.
- Mandoki K. (2006a). Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I: Conaculta.
- Mandoki, K. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Conaculta Fonca. Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*. México: Conaculta-Fonca. Siglo XXI.
- Mauss, M. (2011). *Ensayo sobre le don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz editores.
- Noriega, Z. (2011). Tomás Urueta: me dio la noción de espectacularidad: T. *El Heraldo, Tendencias*.
- Olivares Guzman, J. (2004). *Aguilas, Marimondas y Monocucos: fuerza del goce, poder de voluntades*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Parra, R. (2012). El potro azul. In Alambique (Ed.), *Programa de mano*. Bogotá: IDARTES, Ministerio de Cultura.
- Pequeño, A. (2004). Historias de misses, historias de naciones. 20, 114-117.
- Perez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*: LOM ediciones.
- Quintero, A. (2009). *Cuerpo y cultura. Las míticas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert.
- Rios Osorio, J. A. (2007). *Festival Folklórico, reinado nacional del bambuco y muestra internacional del folklor*. Neiva: Gobernación del Huila.
- Ringrose, Kathryn M. (2003) *The perfect servant. Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Salazkina, M. (2009). *In excess. Sergei Eisenstein's Mexico*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Sanabria, C. (2008a). La mirada vogueur: construcción y fenomenología. *Revista Ciencias Sociales*, 119, 163-172.
- Shay, A. (2002). *Choreographics Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Suescún Toledo, A. (2007). *Danza en el recuerdo*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Barranquilla.
- Tortajada, M. (2001). *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: Rios y Raíces.
- Tortajada, M. (2004). Bailar la patria y la revolución. *Revista Casa del Tiempo*.
- Tortajada Quiroz, M. (2001). *Frutos de mujer*. México
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual Estructura y antiestructura*: Turus.
- Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia. Departamento de Planeación Nacional. Programa Plan Caribe.